بنية
القصة القصيرة الحديثة

تأليف : أ. إل. بيدر (*)
ترجمة : د. محمد سليمان القويفلي

إن أي استاذ قدم - ولو مرة - لطلابه نماذج قصصية حديثة؛ سيتذكر شعورهم بالخيبة، وموقف بعضهم الحائر: «ماذا - يعني!». وتكرارهم انتقادات من مثل: «لاشيء يحدث في بعض هذه القصص»، و«هي تنتهي هكذا فجأة»، و«هذه ليست قصصًا حقيقية». ويكشف أي فحص للمراجعات النقدية لمجموعات اوبراين *O'Brien* السنوية، ومجموعات كتاب القصة القصيرة البارزين عن مواقف مشابهة لكثير من النقاد المحترفين. ويبدو أن مقولة «لاشيء يحدث» تعني - في بعض الأحيان - أن لاشيء ذا

أهمية يحدث، بيد أنها في أحايين كثيرة تعني اتهام القصة القصيرة الحديثة بالافتقار إلى بنية حكائية. فالقراء والنقاد المعتادون على النوع القديم من القصة يحتارون أمام النوع الحديث؛ ذلك أنهم يجدون في الأولى تصميمًا فنيًا يشكل قاعدة وعامل وحدة، على حين لايعثرون على مقابل له في الثانية، وتأسيسًا على هذا يؤكدون أن القصة الحديثة خالية من الحبكة، وأنها جامدة، ومفككة، وغير متبلورة، ويغلب أن تكون مجرد خطوط عامة لشخصية أو وصفًا موجزًا، أو تقريرًا عن لحظة عابرة أو قبضًا على حالة نفسية أو ومضة إحساس لاتكاد تدرك. إنها كل شيء في حقيقة الأمر، ماعدا كونها قصة.

ويبدو لي أن هذه الاتهامات ليست وليدة فحص قصص قصيرة حديثة ممثلة لنوعها. لذا سوف أقارن في هذا المقال وأحلل عددًا من القصص قديمة وحديثة سعيًا للبرهنة على أن القصة القصيرة الحديثة (بنية) Structure، أي (تصميم أساسي A basic design ، أو (إطار هيكلي) skeletal framework، وأن ما يظن غالبًا أنه افتقار إلى البنية، ليس إلا نتيجة تغييرات متنوعة في التكنيك.

والنوع القديم من القصة ذو (حبكة) plotتقليدية. ولا أعني بقولي: «ذو حبكة تقليدية» – بالضرورة – ما أصبح يعرف بـ«قصة الحبكة» – مع أنها مثال واحد من أمثلة هذا النوع – إنما أعني أية قصة:

١ – تستقي بنيتها من حبكة مبنية على صراع وينبثق عنها حدث Action.

٢ – وهذا الحدث متوال متنام، بمعنى أنه يقدم للقارئ شيئًا يلاحظه وهو ينكشف ويتطور عادة بوساطة سلسلة تعقيدات تولد تشويقًا suspense.

٣ – ويؤدي فيها الحدث إلى حل الصراع في النهاية؛ معطيًا القصة بذلك (غاية).

وبنية القصة ذات الحبكة التقليدية دراماتيكية بصفة أساسية؛ ففي موضع ما قرب بداية القصة يعطى القارئ خط صعود ليتبعه، ويتمثل إما في تصريح واضح

بالصراع، أو إلماح إليه، أو مجرد إحساس بشيء غامض أحيانًا، بتوتر، أو إدراك أن ثمة صراعًا موجودًا، على الرغم من أن ماهيته [في هذه المرحلة] غير معروفة. وانطلاقا من هذه النقطة يتبع القارئ الحدث إلى أن ينتهي إلى أزمة ثم حل نهائي. ولهذا النوع من بنية الحبكة خاصية هندسية؛ فمثلما تُقَدم فرضية ثم تُطَور بالحجج لتثبت في النهاية، كذلك يقدم الصراع في بداية القصة، ثم يُطَور بسلسلة من المشاهد ليُحَل في النهاية. واختبار وحدة بنية مثل هذه بسيط: فكل مشهد وحادثة Incident وكل جزئية من حادثة لايتوجب أن يكون ذا صلة مباشرة بالصراع وحله، بل ينبغي أن يكون له نصيبه من الدلالة في المنطقة المحددة التي يحتلها في خط تطور الحدث. إذن فتركيز الكاتب على الصراع وحله في النهاية هو السبب لإحساس القارئ بوحدة العمل، وبمشاهدة شيء يتطور إلى حد الاكتمال.

ومن الواضح أن القصة ذات الحبكة التقليدية قابلة للتنوع بشكل كبير؛ فالحبكة ليست، بالضرورة، سترة مجانين Astrait Jacket لايمكن تركها كما في (قصة الصيغة الجاهزة) The formula story، كما أن الحبكة عنصر واحد فحسب من عناصر الشكل المكتمل للقصة القصيرة؛ ومن ثم فقد تكون الحبكة العنصر المسيطر في القصة، أو تخضع لعناصر أخرى مثل الشخصية، أو الموضوع، أو الجو Atmosphere. وللصراع نوعان أساسيان: صراع خارجي، حيث تقف عوائق مادية ملموسة ضد الشخصية، وصراع داخلي، أو صراع داخل الشخصية. وهنالك، أيضًا، فوارق كبيرة تتصل بمدى السرعة في جعل الصراع واضحًا للقارئ وبحجم الصراع المتاح للقارئ استيعابه في وقت مبكر من القصة.

ومن الأمثلة الملائمة على القصة ذات الحبكة الخارجية المسيطرة قصة جاك لندن «Jack London» حب الحياة «Love of Life» فهي تحكي قصة منقب عن الذهب تخلى عنه رفيقه في أقصى الشمال بلا طعام ولاذخيرة، وعلى الرغم من

ذلك نجح المنقب في التغلب على خطر الموت جوعًا وبردًا، وعلى خطر هجوم الحيوانات المفترسة. فالصراع هنا بين الإنسان وقوى الطبيعة، والصراع واضح في أول القصة، وهو بؤرة تركيز انتباه القارئ من البداية إلى النهاية. والحدث متنام متطور أو متعاقب، مكون من سلسلة من الحوادث الصغرى كل منها يمثل صراعًا جزئيًا في ذاته. ويظهر حل الأزمة حينما يصل الرجل إلى بر الأمان، أي عندما لايكون ثمة شك في الخاتمة؛ تتم القصة.

ومثال ثان قصة بلشون أبيض «A white Heorn» لساره أورن جيويت «Sarah Orne Jewett»، وفيها تظهر الشخصية مهيمنة على الحبكة؛ فهي تتحدث عن فتاة في التاسعة من العمر محبة للطبيعة طلب منها عالم طيور شاب أن تخبره عن مأوي البلشون الأبيض حتى يمكنه الحصول على عينة يضمها لمجموعته من الطيور، لكن الفتاة رفضت طلبه. إن الصراع هنا داخلي بين حب الفتاة للطائر الجميل ورغبتها في أن تلبي طلب الرجل فتفوز بالمكافأة التي عرضها. لكن الصراع لايظهر إلا في منتصف القصة؛ بسبب أن نصفها الأول استهلك في رسم شخصية الفتاة التي تأسس عليها الحل في النهاية. فهذه القصة تعرض الشكل البنائي نفسه للحبكة التقليدية الذي تعرضه قصة جاك لندن، على الرغم مما بينهما من فروق. وكل مايمكن أن توصف به الحبكة هنا هو أنها تعرض أنموذجًا للبناء الهيكلي للنوع القديم من القصة سواء كانت تسمى قصة جو (Atmosphere story) مثل سقوط بيت اشير «The Fall of the House of usher»، أو قصة سيكولوجية (A psychological story) مثل مارخيم «Mark Heim»، أو قصة موضوع (A story of theme) مثل إيثان براند «Ethan Brand»(١).

وبالمقارنة تبدو القصة القصيرة الحديثة، دائمًا، بلا بنية حكائية؛ لذا وصفت بأنها - كما بُين سابقًا - لاحبكية Plotless ومفككة، وغير متبلورة. ومن المؤكد أن هنالك أدلة تشير إلى أن الكاتب الحديث يحاول الابتعاد عن الحبكة التقليدية التي يشعر بأنها زائفة وغير واقعية، وملاحظة شيروود أندرسون (Sherwood Anderson) في كتابه قصة راوي قصة «A story - teller's story» تمثل أنموذجًا لهذا

الموقف حيث يقول: «في حديث مع أصدقائي سميت الحبكة (الحبكة السامَّة)؛ بسبب أن فكرة الحبكة سمَّمت بالفعل كل الكتابات القصصية. . . وبنى تلك القصص تحوي تنويعًا لاحد له، بيد أن الإنسان، حياة الإنسان مغفلة فيها تماماً. . .؛ فمن المؤكد أن لاقصص قصيرة ذوات حبكات في أية حياة واقعية عرفت عنها أية شيء». وفي مقال يتسم بالتحدي كتبه بونارو أوفرستريت (Bonaro Overstreet) نرى الاعتقاد نفسه بالتناقض بين الحبكة والواقعية إذ يقول: «كان كاتب القصة في القرن التاسع عشر سيِّد الحبكة، أما رفيقه في القرن العشرين فلإدراكه أن الحياة ليست مكونة من مجموعة أحداث نظمت بعناية؛ اتخذ موقفه المعارض»(٢).

يبدو لي أن هذه المقولات وأشباهها ليست اعتراضات على الحبكة بقدر ما هي اعتراضات على إساءة استعمال الحبكة؛ فهنالك، أساسًا، رفض للحبكة المبنية على الصيغ الجاهزة و«عاطفيتها المضللة في تقديمها للواقع»(٣) التي يراها الكتاب المحدثون زائفة. لكن الحبكة ليست زائفة بالضرورة؛ ذلك أن الصراع – الذي هو أساس الحبكة – هو جوهر مادة الحياة الواقعية نفسها، سواء جنح الكاتب المفرد إلى رؤية الصراع داخل الذهن أو في العالم الخارجي. وقد تتنوع طبيعة الصراع الذي يختاره الكاتب والطريقة التي يطوره بها، بل ينبغي أن تتنوع من قصة إلى قصة تبعًا لأهداف الكاتب المختلفة، ولكن يجب ألا تحوي الحبكة ابتذال أشكال قصص الصيغة الجاهزة ومكيانيكيتها. وحقيقة الأمر هي إن القصص الحديثة – التي من المفترض أنها ترضى كتابها لأسباب واقعية – تستعمل بالفعل البنية التقليدية ذات الصراع والحدث والحل. لذا يبدو لي أن من الأفضل توضيح حقيقة الاتهامات بعدم العناية بالحبكة وبالبنية المفككة غير الحيوية الموجهة للقصة الحديثة –توضيحها على ضوء اختلاف التكنيك الحديث عن القديم.

وعلى رأس عناصر هذا الاختلاف: التحديد الأكثر صرامة للموضوع وتجنب المباشرة. فرغبة الكاتب الحديث في الواقعية تدفعه إلى التركيز على لحظة زمنية محددة أو مجال حدث محصور ليتمكن من كشفها وفهما على نحو أفضل. ونتيجة

من نتائج هذا التوجه أن الكاتب الحديث كثيرًا مايبدع قصة من مادة غير صالحة للقص عند كاتب قديم. ولأن الكاتب الحديث يعد تعقيدات الحبكة زائفة؛ فمن الطبيعي أن يندر توظيفه لها، ويتأكد هذا الأمر إذا كان الموضوع محدودًا.

والأمر الأكثر أهمية من هذا التحديد للموضوع هو الحرص الواضح على عدم المباشرة الذي يبدو أنه ناجم عن الميل الشديد إلى الدقة في العصر الحديث، كما أنه نابع من هدف الواقعية المثالي the realistic ideal [الموضوعية]. فالتكنيك الحديث المفضل هو أن توحي، أن تلمح، أن تشير إشارة خفية من غير صراحة أو مباشرة. وقد وصف هذه الطريقة كاتب القصة القصيرة إل. إ. سترونغ L.A. strong بإحكام قائلاً: «كاتب القصة القصيرة الحديثة مقتنع بأنه إذا قدم شخصياته وهي تقوم بإيماءات حركية وكلامية أنموذجية، أتاح للقارئ النظر إلى الشخصيات كما ينظر من خلال نافذة. أي أن هذا الإيماء يمكن خيال القارئ من التوصل إلى كل ما لم يقل. فبدلاً من إعطائنا حدثًا تامًا لنعجب به، أو تقديم حل لمشكلة ما، ربما اكتفى الكاتب الحديث بتسليمنا (قطعة/مفتاح الموزاييك) التي نستطيع أن نرى حولها - في خطوط عامة مبهمة - الشكل التام؛ بشرط أن نمتلك قدرة كافية على تلقي النص.(٤) بعبارة أخرى - كما سيتضح من خلال التحليل الآتي - إن على القارئ أن يعوض أجزاء الحبكة التقليدية المفقودة من كثير من القصص الحديثة.

ومن الأمثلة على القصة الحديثة قصة وليم مارتش (March William) «قصّة شَعر في تولوز» «A haircut in Toulouse» من مجموعته «البعض يفضلونهم قصار Some Like Them short» وملخصها:

«أنا من محاربي الحرب العالمية الأولى التقيت برفيق حرب قديم اسمه بوب ديكر في حفلة تذكارية لفيلقنا في فرنسا. ووقتها بدا ديكر - ذو البنية المتينة، المتوسط العمر - مضحكًا في لباسه المزخرف بإسراف، المكون من بنطال على

طول جانبيه شريطان ذهبيان، وأطراف رجليه على هيئة أجراس، ومن قميص أبيض حريري فضفاض، ونطاق قرمزي عريض، وقبعة مكسيكية». شرع ديكر في إخبار صديقه بقصة لم يقصها لأحد من قبل وفحواها: أنه بعيد توقف الحرب في تولوز ذهب إلى دكان حلاقة فرنسي، حيث طلب من الحلاق أن يجزّ شَعره من حول الرقبة على أن لايحلق من أعلى رأسه شيئًا فأ خطأ الحلاق الفهم؛ فعمد إلى تجعيد شَعره فاستسلم بسبب عجزه عن الاحتجاج. بيد أن ديكر فوجئ برضاه نتيجة تلك القصة «لقد أظهرت في شيئًا لم أكن حتى أعلم بوجوده هنالك من قبل.» ولكنه في الوقت نفسه فكر مليا في موقف زملائه منه؛ فهو إن ظهر بشعره المجعّد في ثكنته؛ فلن يستطيع مقاومة سخريتهم. فالتقط المقص فوراً وصنع طريقًا خلال الشعر المجعد في أعلى رأسه؛ طالبا من الحلاق إكمال المهمة، على حين كان ينتحب داخليًا لفقده حرية فعل مايريده. وعند انتهاء ديكر من قصته أقبلت زوجته وابنته ذات الاثنى عشر عاماً، وبعد تعريفهما بأصدقائه، اعتذرت السيدة ديكر عن ملابس زوجها وأضافت «إن كل أعضاء معسكره يلبسون مثل هذا الزي»، لكن الابنة قالت: «إلا ترين أن والدي يبدو مضحكًا بهذه الملابس؟» وللحظة «ظهر في عيني ديكر مابدا عليهما عندما التقط المقص عند الحلاق الفرنسي لكن سرعان ما اضمحل، فابتسم..» وجذب الطفلة إليه قائلاً بلطف: «ألا تظنين أن أباك يدرك ذلك أيضاً؟».

إن بدا مختصر القصة محيراً للحظة، فكذلك هي القصة نفسها؛ بسبب الأسلوب غير المباشر. فهدف الكاتب هنا هو تصوير صراع داخل الشخصية، لنتمكن من رؤية أعماق رجل، لنتعرف على خصوصية من خصوصياته، بالرغم من أنها محجوبة عن العالم عادة. إذ يبدو ديكر ممتثلاً للأعراف السائدة، ولكنه يرغب – سراً – في تمييز نفسه عن الآخرين، وفي القيام بدور المتأنق، والاستهانة بتقاليد الزي السائدة، وفي الوقت نفسه يخشى السخرية العلنية؛ ولذا استسلم – قبل مايقارب الخمسة عشر عاماً من زمن القصة – لخوفه من السخرية حينما جز شعره

المجعد. . واستمر في الاستسلام. أما الآن، فبسبب أن كل أعضاء معسكره اختاروا أزياء مزخرفة لاجتماعهم التذكاري؛ تمكن من الظهور بطريقة تبهجه، لكن تحت ابتهاجه الخارجي – وهذه هي فكرة القصة الحقيقية – يرقد الإحساس الكئيب بمظهره الذاتي العبثي، الذي أظهرته بحدة ملاحظة ابنته ورده «ألا تظنين أن أباك يدرك ذلك أيضاً؟»

وحينما تحلل القصة؛ يظهر أنها تحوي عناصر البنية الحكائية التقليدية. فهنالك صراع، لكنه ليس واضحًا مباشرة للقارئ؛ بسبب أن الهدف الرئيس للكاتب هو جعل القارئ يرى الصراع ويفهمه بنفسه من أجل أن يفهم شخصية ديكر الإنسان. ولقد جعل الصراع ظاهرًا من خلال الحدث، لكن القصة هنا تبتعد بحدة عن التقنية التقليدية. فهنالك مشهدان يبدوان غير متصلين، أحدهما: كان في دكان الحلاق في تولوز، والآخر حصل في ردهة الفندق حينما ظهرت الزوجة والابنة. إن عدم العلاقة الظاهر بين المشهدين مقصود؛ ذلك أن التركيز هنا ليس على توالي المشاهد وتطورها، أو ماسميناه سابقًا هندستها النوعية، إنما على معانيها. فهدف قصة من هذا النوع هو تحقيق «إدراك العلاقة» من قبل القارئ نفسه. أو على لسان إل. إ. سترونغ أعطى القارئ أجزاء الموزاييك وعليه أن يكتشف الشكل. و(قطعة /مفتاح الموزاييك) في هذه القصة هي عبارة: «. . . ظهر في عيني ديكر ما بدا عليهما عندما التقط المقصّ في دكان الحلاق الفرنسي» بالإضافة إلى قول ديكر في النهاية الختامية للقصة: «ألا تظنين أن أباك يدرك ذلك أيضًا؟» ولابد أن يربط ذهن القارئ – في لحظة تنوير – بين المقولتين، إلى جانب إدراك المحذوف. والمحذوف، بطبيعة الحال، هي مقولات واضحة عن طبيعة صراع ديكر الداخلي، وحقيقة أنه واجه إحباطات متكررة بفعل التقاليد والأعراف.

ويتحقق في هذه القصة الركن الثالث من أركان بنية الحبكة؛ وهو أن الحدث يحل الصراع في النهاية [أي أن ديكر يستسلم للأعراف]. والأسلوب هنا – كرة أخرى – غير مباشر، فالحل ضمني. إذ بدلاً من أن يقودنا الكاتب بنفسه إلى داخل

ذهن ديكر، اكتفى بإعطائنا مقولتين موضوعيتين: إحداهما عن النظرة في عينيه، والأخرى ما تلفظ به. وبعد تقديم الإشارات الضرورية للقارئ توقف الكاتب. إن ما يراد الإيحاء به هنا هو أن ديكر قدَّر في المرة الثانية أن يشبع رغبته الذاتية في ارتداء ما يشاء، والتخلص في الآن ذاته من السخرية. لكن ملاحظة ابنته أعادته بتعاسة إلى عالم تحكم واقعه التقاليد، فحل الصراع الحالي باستسلامه للإحباط كرة أخرى. صحيح أن القصة تستمد معظم طاقتها من قدرتها على تنبيه خيال القارئ إلى ما وراء حدود القصة؛ لجعله يدرك أن حياة ديكر تضمنت تجارب كثيرة من هذا النوع، وأنه من المحتم أن يستمر إحباطه إلى آخر حياته. وينبغي أن يلاحظ، أيضاً، أن الحل ولحظة التنوير في قصة من هذا النوع متزامنان بالفعل، وأن الانفعال أثير، بصفة رئيسية، في النهاية حينما أدرك القارئ الحالة.

يمكن، إذن، أن يقال: إن قصة كهذه تشتمل على عناصر البنية التقليدية. فعامل وحدتها الرئيس هو العلاقة المدركة، وهناك تنسيق منظم للأجزاء، فلا يمكن حذف حادثة واحدة دون تدمير وحدة العمل؛ ومن ثم معناه الكلي. وواضح أن قصة مثل هذه تتطلب جهداً من الكاتب والقارئ معاً؛ فينبغي أن يحسب الكاتب الإيحاءات والإشارات الخفية بدقة حتي لاتظهر أكثر مما يجب أو أقل. كما يجب أن يكون القارئ واعياً ليضع يده على المعطيات؛ فيبني منها صيغة المعنى المقصود.

ومثال ثان على النوع الحديث من القصة هي قصة جون أوهارا (John o'Hara) هل نحن مغادرون غداً؟ «Are we Leaving Tomorrow?» من مجموعته: ملفات في استعراض(Files on Parade) وملخصها:

السيد والسيدة كامبل زوجان شابان من مونتريال يقيمان في فندق سياحي في الولايات المتحدة. ومع أن السيدة كامبل - وهي «سيدة صغيرة الحجم ودودة ولطيفة» - تعرف بعض النزلاء معرفة تحية، فهي وزوجها يعتزلان الناس إلى حد كبير. وقد التقيا بمحض المصادفة بالسيد والسيدة لوميز في حانة الفندق،

وتحدثوا حديثًا مختصرًا أثناء تناولهم بعض المشروبات. ونعرف من خلال ذلك الحديث أن السيدة كامبل «كانت مسرورة إلى حد ما في فترة بعد الظهيرة تلك»، في حين أن السيد كامبل لم ينبس ببنت شفة.

وفي إحدي الأمسيات، وبعد انتهاء فلم عرضته إدارة الفندق، دعت السيدة لوميز بإصرار عائلة كامبل إلى تناول مشروب في حانة الفندق. وعندما حدد السيد كامبل طلبه للنادل طلب منه أن يحضر الزجاجة كاملة. ثم، بعد لحظات، أكد السيد كامبل طلبه بشكل يدعو للشك. وكان الحديث مجرد ثرثرة عن نجوم السينما. وكان السيد كامبل - المتحفظ بطريقة لافتة للنظر - يشرب باستمرار، ولكن حينما لاحظ السيد والسيدة لوميز ذلك ووجها ملاحظتهما إليه؛ بدأ السيد كامبل يرد بأسلوب مبالغ فيه، مومئا برأسه أثناء الحديث؛ أن نعم قبل أن يحين وقت الإيماء قائلاً: «نعم، نعم، نعم» بسرعة شديدة. ثم أخذ يسرد قصة: «كان فيها قسيسا، وجثة أنثى، وأوضاعًا غير محتملة، وديوثا، وكلمات غير قابلة للكتابة، ولاغاية.» فقال السيد والسيدة لوميز وهما مذهولين خجلين: «تصبحون على خير» وغادرا.

وقالت السيدة كامبل بعد مغادرتهما - وكانت قد خفضت عينيها خجلاً طوال الوقت - «ياتري أما زال موظف السفريات موجودًا، لقد نسيت تذاكر رحلة الغد تمامًا». فسأل زوجها «غدًا؟ هل نحن مغادرون غدًا؟» فكان جوابها: «نعم» ثم نهضت لتنظر في أمر التذاكر.

وهنا أيضًا، القصة والموجز قد يسببان صعوبة مؤقتة. لكن الكاتب قدم (قطعة/مفتاح الموزاييك). فالسيدة كامبل متزوجة من مدمن خمر يصبح عدوانيًا في حال سكره؛ لذا تقضي حياتها راحلة به من منتجع إلى آخر. وما حدث يمثل أنموذجًا لنمط حياتهما الذي تلمح إليه القصة: ذلك أنهما حينما يصلان إلى فندق

جديد يبقيان منعزلين في البداية، بيد أن لطف السيدة كامبل الطبيعي يدفعها إلى تحية النزلاء الآخرين والتحدث إليهم. . وعاجلاً أو آجلاً – ربما عن طريق المصادفة – يُجذبان إلى التواصل الاجتماعي مع الآخرين، وعندها يُظهر السيد كامبل نفسه على حقيقتها؛ فتشعر زوجته بضرورة الرحيل، بوجوب «المغادرة غدًا».

وعلى الرغم من أن هذه القصة ليست مضغوطة زمنيًا كقصة مارتش «حلاقة في تولوز»، فهي تعرض بصفة عامة خواص مشابهة: فهنا لك، أولاً، صراع مباشر في القصة بين السيد والسيدة كامبل. ولكن – من منظور أوسع – ثمة صراع بين رغبة السيدة كامبل في بناء علاقات اجتماعية طبيعية، وبين الأعراف الاجتماعية التي لن تستطيع الوفاء بها بسبب زوجها. ومع أن هدف القصة هو جعل القارئ يدرك هذا الصراع؛ وبإدراكه يتعاطف مع السيدة كامبل، فالصراع – كما في قصة مارتش – ليس واضحًا مباشرة للقارئ؛ إذ كُشف الصراع – كرة أخرى – من خلال الأحداث التي لاينتظمها تتابع بالمعنى الدرامي، ذلك أن هدف القصة الأول هو جعل القارئ يدرك العلاقة بنفسه. فهنالك أربعة مشاهد: الصورة الافتتاحية للسيد والسيدة كامبل بوصفهما مجرد نزيلين في الفندق. واللقاء بالمصادفة مع عائلة لوميز، ثم اللقاء الثاني مع عائلة لوميز حيث يروي السيد كامبل قصته، ثم المشهد الأخير مع لحظته التنويرية عندما ندرك الحالة بكاملها، وخلفها أسلوب حياة عائلة كامبل. و(القطعة/المفتاح) هنا هي قول السيدة كامبل: «نعم» جوابًا على تساؤل زوجها: «غدًا؟ هل نحن مغادرون غدًا؟». ففي هذه النقطة تتجمع – عندما نستحضر المحذوفات الضرورية – كل المشاهد والتفصيلات السابقة في شكل ذي معنى. والمحذوفات الأساسية في قصتنا هذه تتصل بماضي عائلة كامبل؛ وعندها لابد أن يدرك القارئ أن ماحدث في القصة كان قد حدث مرات عديدة من قبل. وقد حُل الصراع المباشر عندما تبين أن السيدة كامبل فشلت

مرة أخرى في تحقيق رغبتها، وكما حدث في قصة مارتش تزامن الحل مع لحظة الإدراك؛ فأثير الانفعال في نهاية القصة. أما الصراع الرئيس فلم يحل؛ ذلك أن حياة السيدة كامبل قد تستمر سلسلة من «المغادرة غداً».

وثمة طريقة أخرى لإثبات وجود بنية في هذه القصة، وتتمثل في إعادة ترتيب الأجزاء في هيكل دراماتيكي تقليدي: فيمكن أن تبدأ القصة، مثلاً، بتقديم عائلة كامبل لحظة وصولها الفندق. ثم نعرف شيئاً عن مشكلة الزوجة، وكيف أنها تتطلع إلى تواصل اجتماعي، وكم حاولت من قبل أن تبدأ بداية جديدة كالتي قامت بها في افتتاح القصة. وكيف أنها بعد اللقاء الأول بالمصادفة مع عائلة لوميز؛ أخذت تبني آمالها من جديد، غير أن الآمال ماتلبث أن تتبخر بسبب تصرفات زوجها في اللقاء الثاني مع عائلة لوميز. وتبقى النهاية نفسها، حيث يشار إلى التذاكر وإلى المغادرة غداً. لو أن القصة صيغت تبعاً للشكل الدراماتيكي؛ فستظهر بوضوح البنية التقليدية ذات الحدث المتتالي، والصراع والحل. وانطلاقاً من معرفة القارئ بالقضية في وقت مبكر؛ فسوف يتابع الأحداث وهدفه الرئيس هو معرفة النتيجة؛ حيث يصبح السؤال: هل ستنجح السيدة كامبل أم لا؟. ولكن من خلال الشكل الذي صاغ الكاتب فيه قصته؛ توصل القارئ إلى فهم الحالة (الصراع)، والنتيجة (الحل) في آن معاً. لكن أن عناصر البنية الحكائية موجودة، على الرغم من الشكل المختلف.

وتأسيساً على ماسبق يبدو لي أن القصة القصيرة الحديثة تحقق ادعاءها بامتلاك بنية حكائية متولدة من حبكة. وبنيتها، بصفة أساسية، ليست مختلفة كثيراً، عن ذلك النوع من القصة الأكثر قدماً وتقليدية، لكن تكنيكها مختلف. وهذا الاختلاف في التكنيك هو الذي يصفه القراء والنقاد خطأ بأنه افتقاد للبنية.

* * *

الهوامش

(*) A. L. Bader " The Structure of the Modern Short Story" in Hollis Summers, ed. Discussions of The Short Story (Boston : D.C. Heath and Co., 1966), pp. 40-45. (م)

(١) تبدو القصة ذات النهاية المفاجئة استثناء، ولكن ذلك غير صحيح. فعلي حين أن القصة الحقيقية تبقى مطمورة حتي النهاية في قصص مثل قصة الدرتش (Aldrich) مرجوري داو «Marjorie Daw»، وقصص أو. هنري(O. Henry)؛ فالقارئ يتابع صراعاً على شكل تطور مشاهد وأحداث. ولاتقدم النهاية المفاجئة سوى فهم من نوع آخر لتطور الصراع وحله.

(2) Bonaro Overstreet, "LittleStory, What Now?" Saturday Review of Literature, vol. 24, p. 4, Nov.22,1951.

وقد برهن البروفيسور بيك بإقناع على أن قصة الصيغة الجاهزة قصة ابتذال عاطفي.

(3) Warren Beck,"Art and Formula in the Short Story, "College-English, vol.5 p. 59, November,1943

(4) L. A. G. Strong, " The Short Story: Notes at Random, "Lovat Dickson's Magazine, vol. 2, pp. 281-283 March,1934.